Patrizia Fusella

Un racconto per ragazze dell'Ottocento: *The Tempest* di Mary Lamb

Estratto da:

Shakespeare. Una 'Tempesta' dopo l'altra

Laura Di Michele (a cura di)

Liquori Editore, 2005

UN RACCONTO PER RAGAZZE DELL'OTTOCENTO
The Tempest di Mary Lamb

di *Patrizia Fusella*

Verso un'immagine al femminile di Shakespeare

Nel ricco ed interessantissimo patrimonio d'immagini contenuto nel volume curato dal bibliotecario onorario del Garrick Club, Geoffrey Ashton, in collaborazione con The Royal Shakespeare Company Collection, figura un quadro presentato col titolo "Shakespeare reciting *Hamlet* to his family at Stratford"[1]: una chiara finzione che dà la misura dei meccanismi con cui si è creato e alimentato il mito shakespeariano e con cui, di volta in volta, la nazione britannica si è appropriata del suo bardo. In questo caso particolare, Shakespeare veste abiti delle classi alte dell'Ottocento e il suo viso si è decisamente ingentilito rispetto ai ritratti precedenti (per esempio, il cosiddetto "Chandos" portrait); analoga trasformazione ha subìto la sua casa, una dimora opulenta i cui abitanti vivono in modo agiato, con servitù e animali domestici, e occupano il tempo libero nella lettura di opere prodotte dalla cultura della propria nazione; le umili origini di Shakespeare, proveniente da una 'market town' e decantate con orgoglio nella seconda metà del Settecento non hanno più bisogno di essere enfatizzate ed hanno ceduto il passo ad una rappresentazione che lo mostra come padre di una famiglia unita e raccolta intorno alla sua figura[2]. Nel salotto di questa sua

[1] *Shakespeare. His Life and Work in Paintings, Prints and Ephemera*, London: Studio Editions, 1990, pp. 8-9 (al di là della didascalia, il volume non fornisce alcuna informazione su tale dipinto).

[2] Sulla mitizzazione di Shakespeare nel Settecento con particolare riferimento a *The Tempest*, cfr. M. Dobson, "'Remember/First to Possess his Books': The Appropriation of *The Tempest* 1700-1800" (*Shakespeare Survey*, 43, 1991, 99-107); l'autore sottolinea: «mid

casa il poeta nazionale legge alla moglie Anne, alla primogenita Susanna e ai gemelli Hamnet e Judith uno dei suoi capolavori, *Hamlet*, a dispetto del fatto che, come sappiamo, il dramma fu composto dopo la morte di Hamnet. Molti e vari sono i commenti che questo quadro suggerisce, ma gli elementi su cui soffermerò la mia attenzione perché rilevanti per questo discorso sono solo due: l'ambiente familiare e domestico e la lettura di un'opera teatrale: due elementi che, come è noto, sono caratteristici della storia della mitizzazione di Shakespeare di fine Settecento e dell'Ottocento e sui quali vale la pena di soffermarsi brevemente.

Lo Shakespeare che legge nel suo salotto medio/tardo vittoriano dimostra quanto la cultura inglese della seconda metà del XIX secolo avesse portato a compimento il processo di appropriazione del teatro shakespeariano da parte della Letteratura; un lungo processo il cui inizio emblematico può essere rintracciato nella pubblicazione della prima edizione completa delle sue opere del 1709 (i sei volumi curati da Nicholas Rowe) e che, durando per tutto il XVIII secolo, approda, nell'ultima decade e nella prima metà del secolo successivo, al fenomeno delle *forgeries* (che vide George Steevens, John Payne Collier e William Henry Ireland come maggiori falsari shakespeariani) e alla conseguente enfasi posta sullo studio filologico dei testi imposto proprio dalla necessità di demistificare quei falsi[5]. All'inizio del XIX secolo, inoltre, la centralità del testo shakespeariano, come testo da leggere, piuttosto che da rappresentare, si manifesta in modo netto nelle riflessioni teoriche e critiche. Esemplare di tale cambiamento mi pare il titolo di un saggio del fratello di Mary Lamb, Charles: *On the Tragedies of Shakespeare considered with reference to their fitness for stage representation*: i drammi prodotti e rappresentati da una compagnia di attori circa due secoli prima, ora, in quanto testi, offrono il fianco al critico e al saggista che ne mette in dubbio la qualità mimetica, la possibilità di essere rappresentati; a esattamente due secoli di distanza dalla prima rappresentazione a corte di *The Tempest*, Lamb si pronuncia in modo del tutto negativo sulla possibilità di mettere in scena in modo persuasivo la vicenda del dramma:

> But is *The Tempest* of Shakespeare at all a subject for stage representation? It is one thing to read of an enchanter, and to believe the wondrous tale, while we are reading it; but to have a conjuror brought before us in his

eighteenth-century poems dedicated to celebrating Shakespeare as the type of home-grown British genius [...] take a new pride in the Bard's humble market-town origins» (p. 104).

[5] Cfr. G. Taylor, *Reinventing Shakespeare. A Cultural History from the Restoration to the Present*, London: Hogarth Press, 1990, i capitoli 2 e 3 (pp. 52-162).

> conjuring-gown, with his spirits about him, which none but himself and some hundred spectators are supposed to see, involves such a quantity of the hateful incredible that all our reverence for the author, cannot hinder us from perceiving such gross attempts upon the senses to be [...] childish and inefficient[4].

Se rappresentati, o evocati dalla messinscena, la magia del protagonista del dramma, il mago stesso col suo mantello e gli spiriti che lo circondano risultano così incredibili da minare il rispetto ormai accreditato all'autore del dramma che resta invece intonso se il dramma viene letto. Anche secondo Coleridge, l'intimità e il silenzio della lettura favoriscono la fruizione di *The Tempest* che, facendo tanta leva sull'immaginazione, non può che essere danneggiata dal coinvolgimento fisico dello spettatore, persino nel caso in cui la messinscena utilizzi strumenti adeguati a creare l'illusione necessaria:

> [*The Tempest*] addresses itself entirely to the imaginative faculty; and although the illusion may be assisted by the effect on the senses of the complicated scenery and decoration of modern times, yet this sort of assistance is dangerous. For the principal and only genuine excitement ought to come from within, from the moved and sympathetic imagination; whereas, where so much is addressed to the mere external senses of seeing and hearing, the spiritual vision is apt to languish, and the attraction from without will withdraw the mind from the proper and only legitimate interest which is intended to spring from within[5].

La lettura delle opere di Shakespeare (che, nel quadro, legge – e non scrive – la propria opera) è strettamente connessa con l'ambiente familiare e domestico in cui tale lettura ha luogo. Il padre di famiglia raffigurato, vale la pena di notarlo, ha un pubblico prevalentemente femminile e giovanile e anche in tal senso il dipinto è significativo perché chiama in causa l'ampliamento del pubblico dei lettori shakespeariani che, nell'Ottocento, viene a

[4] Il titolo completo del saggio è "Theatralia, No. 1 - On Garrick, and Acting: and the Plays of Shakespeare, considered with reference to their fitness for Stage Representation", *The Reflector*, 4, 1811; è incluso in *The Life, Letters and Writings of Charles Lamb*, ed. by P. Fitzgerald, The Temple Edition, London: Gibbins Co. Limd; Philadelphia: J. B. Lippincott Co., 1903, VI vols. (il saggio è nel vol. IV, pp. 188-213; la citazione è alle pp. 209-210).

[5] Citato in J. Bate (ed.), *The Romantics on Shakespeare*, London: Penguin Books, 1992, pp. 529-530; il volume contiene lunghi brani delle lezioni su Shakespeare tenute saltuariamente da Coleridge tra il 1808 e il 1818 e pubblicate per la prima volta (1836) a cura del nipote del poeta, H. N. Coleridge, nei quattro volumi di *Literary Remains*.

comprendere donne e bambini delle classi agiate, il cui luogo di elezione è delimitato dalle pareti domestiche; il salotto, e la casa che lo ospita, mi paiono simbolici della protezione offerta a questi giovani e/o inesperti lettori le cui deboli menti vanno difese: la lettura effettuata dal padre è garanzia dell'adeguatezza del materiale letto, un'adeguatezza che, nella realtà dell'epoca, viene raggiunta "addomesticando" i testi del drammaturgo grazie a selezioni, riscritture, e adattamenti che li rendono fruibili dal nuovo pubblico; come rileva Taylor:

> In the nineteenth century, as never before, women and children shaped the prevailing image of Shakespeare. Most readers first encountered him in versions deliberately reshaped to make them fit for tender minds. They read Bowdlerized plays, either in *The Family Shakespeare* or in appropriately detoxified school editions. They read Lambsical stories, either in *Tales from Shakespear* or in its many rivals and imitators (almost all of them written by women). They read Mary Cowden Clarke's popular, stirring, illustrated accounts of *The Girlhood of Shakespeare's Heroines* [...]. In France, Germany, and England, they read Heinrich Heine's expensive commentary on *Shakespeare's Maidens and Ladies*, commissioned to accompany a collection of handsome steel engravings by various English artists. Or they read passages from Shakespeare in the scores of popular anthologies that proliferated after 1800 [... and] never chose selections that would offend anyone's sense of decency[6].

È a questo tipo di pubblico che si rivolgono i *Tales from Shakespear* dei Lamb che, insieme al famoso *The Family Shakespeare* di Bowdler, svolgono un ruolo fondamentale nell'avvio del processo di addomesticamento per le «tender minds» che si svilupperà nei decenni successivi. Invece, dal punto di vista dell'appropriazione del bardo da parte di autrici e scrittrici, questi due testi, entrambi del 1807, collocano Mary Lamb e Henrietta Maria Bowdler come dirette continuatrici di un percorso che trovò alcune eccezionali anticipatrici nella seconda metà del '600 (Aphra Behn e Margaret Cavendish), che iniziò a diffondersi con la formazione dello Shakespeare Ladies Club (nell'inverno del 1737 a Londra) e proseguì con il celebre saggio di Elizabeth Montagu del 1769 e con *The Morality of Shakespeare's Drama* di Elizabeth Griffith nel 1775[7]. In effetti, la maternità di *Tales from Shakespear* e *The Family*

[6] G. Taylor, *op. cit.*, p. 209.

[7] La diversità di questi ultimi due contributi femminili su Shakespeare mi sembra degna di nota: mentre *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare* della Montagu, nella sua difesa di Shakespeare dalle accuse di Voltaire, rappresenta un importante contributo alla critica shakespeariana, il lavoro della Griffith propone al pubblico medio 544 pagine di osservazioni

Shakespeare non venne dichiarata nel 1807 perché i due volumi apparvero l'uno, a nome di Charles e l'altro, senza alcuna indicazione dell'autore; inoltre, se per il primo si dovette aspettare una trentina d'anni perché l'edizione pubblicata (quella del 1838) portasse per la prima volta anche il nome di Mary, il riconoscimento di Henrietta Maria quale unica autrice del celebre volume è avvenuto solo di recente perché, a partire dall'edizione del 1818, l'autore risulta essere il solo reverendo Thomas, fratello della Bowdler[8]. Comunque stiano i fatti, il contributo femminile alla critica e alla divulgazione shakespeariane continuò per tutto il XIX secolo segnandolo, in alcuni casi, con tappe fondamentali come la pubblicazione di *The Complete Concordance to Shakespeare,* che uscì mensilmente tra il 1884 e il 1885 grazie al lavoro di Mary Victoria Cowden-Clarke, e la recitazione del ruolo di Hamlet da parte di Sarah Bernardt proprio alla fine del secolo.

La temperie culturale di inizio Ottocento si riflette in modo significativo nei *Tales* dei Lamb e, se, da un lato, i racconti tratti dai drammi di Shakespeare incarnano, per il solo fatto di essere 'racconti', quella centralità del testo e della Letteratura di cui ho detto, dall'altro, il *Preface*, scritto quasi interamente da Mary, affronta in modo esplicito la questione del 'gender' e dell'adattamento dei testi shakespeariani per il nuovo pubblico[9].

Un racconto per ragazze a modo

Nell'illustrare le difficoltà incontrate nell'adattare i drammi shakespeariani – che, nota bene, l'autrice chiama "manly book" – alle menti "molto giovani"

e riflessioni sulle virtù e i doveri morali della vita domestica e pubblica tratte dalla lettura dei drammi shakespeariani. Entrambi ripubblicati nella interessante serie *Eighteenth-Century Shakespeare*, ed. by A. Freeman, London: Frank Cass, 1971, rispettivamente nei n. 12 e n. 14.

[8] Su questa interessante scoperta, avvenuta nel 1966, cfr. G. Taylor, *op. cit.*, p. 206. Che tale notizia sia sfuggita a larga parte degli studiosi mi sembra provato dal fatto che tutti i testi da me consultati in questa occasione (anche quelli recenti della critica femminista) non ne fanno menzione, fatta eccezione per F. J. H. Darton, *Children's Books in England: Five Centuries of Social Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

[9] La maternità del *Preface* viene riconosciuta da Charles Lamb in una sua lettera a Wordsworth in cui cita la frase con cui inizia la parte della Prefazione da lui scritta (cfr. *The Letters of Charles and Mary Lamb*, ed. by E. W. Marrs, 3 vols., Ithaca: Cornell University Press, 1976, vol. II, p. 256); l'identificazione di tale frase consente di stabilire che Mary fu autrice dei primi tre quarti del *Preface*. Inoltre, da un'altra lettera di Charles, questa volta indirizzata a Manning, risulta che il progetto dei *Tales* con la casa editrice di Godwin riguardava Mary (Ivi, p. 225).

cui si rivolge, ella sente la necessità di fare riferimento alla casa e alla famiglia; direi, anzi, che ci fa entrare in una di queste:

> It has been wished to make these Tales easy reading for very young children. [...] For young ladies too, it has been the intention chiefly to write; because boys being generally permitted the use of their fathers' libraries at a much earlier age than girls are, they frequently have the best scenes of Shakespeare by heart, before their sisters are permitted to look into this manly book; and, therefore, instead of recommending these Tales to the perusal of young gentlemen [...] their kind assistance is rather requested in explaining to their sisters such parts as are hardest for them to understand: and when they have helped them to get over the difficulties, then perhaps they will read to them (carefully selecting what is proper for a young sister's ear) some passage which has pleased them [...]. It is hoped that no worse effect will result than to make them [the girls] wish themselves a little older, that they may be allowed to read the Plays at full length (such a wish will be neither peevish nor irrational). When time and leave of judicious friends shall put them [Shakespeare's plays] into their [the girls'] hands, they will discover [...] many surprising events [...][18].

Qui, nella casa in cui siamo entrati, i figli maschi hanno il permesso di usare la biblioteca paterna molto prima di quanto non accada alle loro sorelle, tanto che spesso essi conoscono a memoria le migliori scene di Shakespeare. In ragione di ciò i *Tales* sperano di raggiungere o i bambini – «very young children» – o le ragazze/giovanette – «young ladies» – ma non i ragazzi/giovanotti – «young gentlemen» –; questi ultimi, però, sono invitati a spiegare alle povere sorelle quelle parti dei *Tales* che dovessero risultare troppo difficili e, una volta fatto ciò, a leggere loro qualche passo dall'originale, purché sia scelto con cura pensando al casto orecchio che deve ascoltarlo. Questo parziale e sorvegliato contatto con l'originale potrebbe poi innescare nella giovanetta, diventata «a little older» (e, quindi, ormai, giovane donna), il desiderio legittimo (perché non derivante dal voler, per ripicca, contravvenire a una proibizione) di poter essere autorizzata a leggere l'originale nella versione integrale. Anche in tal caso, però, la scelta del dramma da leggere passerà per l'approvazione altrui, un «judicious friend», qualora il permesso non provenisse né dal padre, né dal

[18] C. and M. Lamb, *Tales from Shakespeare*, London: J. M. Dent /New York: E. P. Dutton, 1955, pp. 2-3; salvo le ultime due frasi, questa citazione è tratta dalla parte di *Preface* scritta da Mary.

fratello – e, possiamo facilmente immaginare che questo amico sarà un maschio.

Su tali premesse i *Tales* adattano e addomesticano i drammi di Shakespeare in modo radicale. Nel rispetto del First Folio e della canonizzazione operata da Rowe, la raccolta si apre con *The Tempest*, uno dei racconti scritti da Mary che si dedicò a tutti quelli che provengono dalle commedie, mentre Charles adattò le tragedie[11]. Si tratta, evidentemente, di una distribuzione di generi basata sul "genere" degli autori che andrebbe approfondita per valutare, alla luce della recente critica femminista, se Mary abbia preso il genere tradizionalmente inteso come meno serio e di minor valore, o se, invece, lo abbia scelto perché in esso i ruoli femminili hanno maggiore libertà d'azione contro le restrizioni sociali patriarcali[12].

La prima caratteristica dell'adattamento, quella che salta maggiormente e più facilmente all'occhio, è strettamente connessa con la domesticità e l'addomesticamento di cui dicevo. La molteplicità di generi rintracciabili ne *La tempesta* di Shakespeare – la commedia romantica, la farsa, il dramma di vendetta, il *mask*, la pastorale – insieme a quella commistione di elementi e di atmosfere che fece coniare, nel 1877, il termine *romance*[13], vengono sacrificati sull'altare del racconto per bambini, dando vita ad una narrativa che privilegia la tematica familiare e l'innamoramento. Lo stesso tipo di criterio governa la selezione dei drammi da cui trarre i racconti operata dai Lamb: nessuna *history* e nessun *roman play*, la forte prevalenza delle commedie e la predilezione per le tragedie con problematiche familiari; insomma, l'indice dei *Tales* include solo *Timon of Athens* quale racconto che

[11] *The Letters of Charles and Mary Lamb*, cit., vol. II, p. 225. Per una buona presentazione generale dei *Tales* che, però, focalizza il discorso intorno a Charles, vedi la terza sezione del secondo capitolo di J. E. Riehl, *Charles Lamb's Children Literature*, Salzburg: Universität Salzburg, 1980, pp. 60-86.

[12] L'interesse critico per questo aspetto si rivela, per esempio, in S. J. Wolfson, *Explaining to Her Sisters: Mary Lamb's Tales from Shakespeare*, in *Women's Re-Visions of Shakespeare: on the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Eliot, and Others*, ed. by M. Novy, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990, pp.16-40 e in J. I. Marsden, "Shakespeare for Girls: Mary Lamb and *Tales from Shakespeare*", *Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association*, 17, 1989, 47-63.

[13] Per una buona trattazione del genere letterario di *The Tempest*, cfr. S. Orgel, "Shakespeare and the Kinds of Drama" (*Critical Inquiry*, VI, 1, 1979, 10-23) e la *Introduction* alla Oxford Edition di *The Tempest* curata dallo stesso autore (Oxford: Clarendon Press, 1987, pp. 1-87). Orgel sottolinea che, prima di Coleridge, il termine *romance* fu proposto da Dowden per definire alcuni drammi shakespeariani (Ivi, p. 4).

ritrae un mondo più pubblico[14]. In linea con questa scelta di fondo, il racconto *The Tempest*, attingendo quasi esclusivamente alla tematica che nell'originale è affidata alla commedia romantica, si snoda intorno all'incontro tra Miranda e Ferdinando procurato da Prospero. La vicenda narrata da Mary, quindi, elimina tanto, così tanto, che non sarebbe possibile essere esaustivi ma è interessante notare che, concentrandosi sul rapporto padre-figlia e sulla storia d'amore tra i due giovani, da una parte, sembra avere come pubblico di elezione le bambine e dall'altra procede, in modo quasi automatico, secondo il susseguirsi delle scene che nel romance si svolgono avanti alla grotta di Prospero e scartando tutte quelle che si svolgono altrove, salvo a riportarne sinteticamente alcuni elementi. Così, per esempio, il naufragio con cui inizia il dramma non è l'incipit del racconto[15] ma, essendo funzionale a far arrivare sull'isola Ferdinando e a rassicurare le lettrici delle buone e paterne intenzioni di Prospero, viene narrato nel contesto del primo dialogo tra padre e figlia che, come nel dramma, ha luogo davanti alla grotta e che, diversamente dal dramma, si svolge mentre Miranda assiste al naufragio:

> By his orders they [the spirits] raised a violent storm, in the midst of which, and struggling with the wild sea-waves that every moment threatened to swallow it up, he showed his daughter a fine large ship, which he told her was full of living beings like themselves. 'O my dear father,' said she, 'if by your art you have raised this dreadful storm, have pity on their sad distress. See! The vessel will be dashed to pieces. [...][16]

L'eliminazione della maggior parte dei contenuti delle scene dell'originale che si svolgono nelle altre parti dell'isola comporta, ovviamente, la

[14] Per quest'interessante riflessione cfr. *Shakespeare for Girls: Mary Lamb and Tales from Shakespeare*, cit., pp. 51-52.

[15] Il racconto comincia così: «There was a certain island in the sea, the only inhabitants of which were an old man, whose name was Prospero, and his daughter Miranda, a very beautiful young lady. She came to this island so young, that she had no memory of having seen any other human face than her father's. They lived in a cave or cell, made out of a rock [...], there he kept his books, which chiefly treated of magic, [...]and the knowledge of this art he found very useful to him; for being thrown by a strange chance upon this island, which had been enchanted by a witch called Sycorax, who died there a short time before his arrival, Prospero [...]» (*Tales from Shakespeare*, cit., p. 5).

[16] Ivi, p. 6; *The Tempest* – che da ora in poi indicherò nel testo con *T.* e, nel caso di citazioni, tra parentesi, seguito dall'indicazione di pagina – in questa edizione occupa le pp. 5-17. Si noti l'uso dell'ultimo futuro in questa citazione da *T.* e lo si confronti con l'uso dei tempi al passato riferito al naufragio nella seconda scena del primo atto del dramma.

drastica riduzione dei personaggi coinvolti: nessuna menzione di Sebastian e gli altri nobili, né di Trinculo e Stephano, né del capitano della nave e del suo nostromo. La riluttanza a far riferimento a tematiche pubbliche come quella del potere, dell'usurpazione, o della conquista coloniale, non solo fa cadere i diversi *subplots* affidati ai personaggi che vengono esclusi dal racconto (si pensi a Trinculo e Stefano), ma è anche più evidente nelle scelte che riguardano Caliban: la narratrice sposta la tensione e lo scontro del rapporto Caliban-Prospero al rapporto Caliban-Ariel. Quest'ultimo, infatti, prova "astio" nei confronti di Calibano perché egli è figlio di colei che lo ha imprigionato, insieme agli altri spiriti, negli alberi:

> Prospero, by virtue of his art, released many good spirits that Sycorax had imprisoned in the bodies of large trees, because they had refused to execute her wicked commands. These gentle spirits were ever after obedient to the will of Prospero. Of these Ariel was the chief. This lively gentle sprite had nothing mischievous in his nature, except that he took rather too much pleasure in tormenting an ugly monster called Caliban, for he owed him a grudge because he was the son of his old enemy Sycorax [...]. The bad nature which Caliban inherited from his mother Sycorax, would not let him learn anything good or useful: therefore he was employed like a slave [...] and Ariel had the charge of compelling him to these services. (*T.*, pp. 5-6)

La coppia Caliban-Ariel diventa, così, l'equivalente della coppia di bambini, quello buono e quello cattivo, teorizzato, nell'ultimo decennio del Settecento da Lady Eleanor Fenn, una delle autrici più popolari della letteratura infantile, insieme a Mrs Barbauld, che sottolineò l'utilità, per le "moral fables" di contrapporre un personaggio "cattivo" a uno "buono"[17]. Caliban è l'equivalente del bambino cattivo il cui esempio non va seguito: ha ereditato «a bad nature» dalla madre e per tale motivo, diversamente dal Calibano shakespeariano, non è capace di imparare alcunché; a causa di ciò non può che essere impiegato come schiavo ed è soggetto a punizioni da parte di Ariel che ha il compito di costringerlo a obbedire agli ordini di Prospero. Nessuna menzione, ovviamente, né qui né altrove nel testo, del fatto che Prospero si sia impossessato dell'isola di Caliban, nessun riferimento alla rabbia di Caliban e alle motivazioni della sua insubordinazione:

[17] Per questo genere particolare di libri per ragazzi in quell'epoca cfr.: C. Meigs *et al.* (eds.), *A Critical History of Children's Literature*, London: Macmillan, 1969, pp. 89-93 e F. J. H. Darton, *op. cit.*, Chapter X, *The Moral Tale: (i) Didactic* e Chapter XI, *The Moral Tale: (ii)Persuasive, chiefly in verse* (pp. 156-175).

Mary Lamb non solo sposa la versione dei fatti sostenuta da Prospero nel dramma, ma la presenta alla sua giovane lettrice in una versione edulcorata che toglie la parola a Caliban, l'unico, nell'originale, cui è affidata la contestazione di Prospero che, come ben sappiamo, non fornisce spiegazioni che sconfiggono le argomentazioni del colonizzato.

La forte riduzione delle tematiche pubbliche e l'eliminazione del contrasto tra Caliban e Prospero produce, ovviamente, tutta una serie di conseguenze, tra le quali la caratterizzazione di Prospero mi pare fondamentale. Non dovendo difendere la propria posizione di usurpatore dell'isola dalle accuse di Caliban e esaltando, invece, tramite il suo racconto a Miranda, vittima dell'usurpazione da parte del fratello, Prospero è un Giusto nel cui animo non albergano sensi di colpa se non quello di aver trascurato «all worldly ends» e di essersi «buried among [his] books» (T, p. 7). I modi bruschi, autoritari e violenti che nell'originale lo caratterizzano e si esplicano prevalentemente nelle scene con Caliban, insieme alla politica ricattatoria e procrastinante che adopera con Ariel, non hanno motivo di esistere nella nuova vicenda narrata dal racconto. Qui, come si evince dal brano sopra citato, gli spiriti sono grati a Prospero che li ha liberati dagli alberi e gli sono obbedienti per gratitudine; pur narrando più avanti nel racconto della richiesta di libertà da parte di Ariel, la narratrice non solo smussa il tono inquisitorio e autoritario di Prospero, che non si rivolge a Ariel con gli appellativi negativi che usa nel dramma né lo minaccia di imprigionarlo in un albero per tanti anni quanti, grazie a lui, è stato libero, ma fa concludere il dialogo di Prospero e Ariel su questo argomento nel seguente modo: «Pardon me, dear master, said Ariel, ashamed to seem ungrateful, I will obey your commands» (T, p. 9), dove il commento del narratore "ashamed to seem ungrateful" si sostituisce all'impegno all'obbedienza che l'Ariel dell'originale prende subito dopo la minaccia di Prospero.

Altri elementi relativi ai personaggi e alla loro caratterizzazione riguardano il rapporto tra Miranda e Prospero che nel racconto perde molta di quella complessità che, come sottolinea Orgel, pone non pochi problemi a attori e registi: le molteplici richieste di attenzione che il padre pone alla figlia nella scena in cui ricostruisce per lei il passato, per esempio, sono del tutto assenti nel racconto e ciò, a sua volta, si connette con la mancanza di problematicità nella caratterizzazione di Miranda che perde quella compresenza di attività e passività sottolineata dalla critica[8]. Mi è impossibile illustrare qui, compiutamente, questi aspetti, ma mi sembra che illustra

[8] *Introduction*, cit., pp. 15-18.

zione posta nella prima edizione[19] dei *Tales from Shakespear* si presti bene per un commento sintetico sulla narrazione del rapporto padre-figlia effettuata da Mary. Essa compare all'inizio del libro — dato che, come ho detto, *The Tempest* apre la raccolta — e assume un carattere emblematico per l'intera opera[20]. Prospero, che in questa illustrazione, sulla scia di Fuseli, ha il volto molto simile a quello di Leonardo da Vinci[21], ricorda un Patriarca del Vecchio Testamento; col braccio sinistro alzato e armato di un lungo bastone, egli appare tanto potente quanto la natura che circonda le due figure. L'altro braccio e il lato destro del suo corpo coprono massicciamente Miranda il cui sguardo sembra quasi captato dal suo, come se fosse in attesa di sapere da lui cosa fare, come reagire, quale comportamento assumere; il corpo di Prospero e la sua posizione sembrano ostruirle il passo, impedirle di avanzare, proteggerla da qualcosa che solo lui può governare. Insomma, questa immagine mi sembra illustrare alla perfezione il ruolo subalterno di Miranda imposto le dalla superiorità del padre, dalle sue maggiori capacità, dalle sue molteplici doti. Lo sguardo della giovane, captato da quello del padre, vede il mondo attraverso gli occhi di lui che la rendono cieca e, perciò, lei può fidarsi di lui ciecamente.

La Miranda e le giovani lettrici di Mary Lamb, così "protette", non sono messe a contatto con la violenza (Caliban, infatti, non ha attentato alla verginità della ragazza), non sentono parlare della sessualità (Sycorax non ha gli occhi azzurri e non è incinta quando lascia Algeri), non sono messe al corrente di forme di comportamento indecoroso e se trasgrediscono (o trasgredissero) agli ordini paterni — nel dire il proprio nome all'uomo di cui sono innamorate o nel parlargli troppo liberamente — il padre, invisibile alla giovane coppia tanto quanto lo è nel dramma, è (o sarebbe), invece, tanto più comprensivo, sorridente e amorevole del Prospero shakespeariano; si confronti quanto segue con la famosa prima battuta di Prospero in III,1, 32 «Poor worm, thou art infected!»

[19] Da *The British Library Catalogue of Printed Books to 1975* (London, K. G. Saur, 1983, vol. 182, p. 459) risulta che la prima edizione in due volumi (London, T. Hodgkins, 1807) è «Embellished with copper plates [by W. Mulready]»; secondo la Wolfson (cit., p. 36, nota 12), invece, l'illustrazione sarebbe attribuita a W. Blake; in ogni caso essa fu riprodotta in *The Works of Charles and Mary Lamb*, ed. by E. V. Lucas, 7 vols, London, Methuen, 1903-5, vol. III, p. 3.

[20] Di tale opinione è anche S. J. Wolfson che però legge l'illustrazione come esemplare del rapporto Mary/Shakespeare-Charles.

[21] Per la somiglianza tra il Prospero di Fuseli (1789) e le raffigurazioni di Leonardo, cfr. S. Orgel, *Introduction*, cit., 7-10.

> Prospero only smiled at this first instance of his daughter's disobedience, for having by his magic art caused his daughter to fall in love so suddenly, he was not angry that she showed her love by forgetting to obey his commands. And he listened well pleased to a long speech of Ferdinand's, in which he professed to love her above all the ladies he ever saw (*T.*, p. 12).[22]

La fiducia di Miranda nella figura paterna, posta all'inizio del volume, appare come perfetta premessa alle figure femminili dei racconti che seguono: qui le protagoniste sono spesso presentate alle prese con i loro compagni e la lezione che ne viene è che, sposate o meno, esse incorrono in situazioni problematiche e disastrose se vengono meno al principio di fondo che governa la buona condotta femminile. Il finale del racconto di *The Taming of the Shrew* che spiega apertamente ciò che in Shakespeare è implicito, o certe puntualizzazioni del narratore, mostrano inequivocabilmente che le donne dei racconti dei Lamb o hanno già appreso la lezione di Miranda, o l'apprendono un po' più tardi negli anni: nel caso della bisbetica Katharina, la voce narrante così conclude la storia: «Katherine once more became famous in Padua, not as heretofore, as Katherine the Shrew, but as Katherine the most obedient and duteous wife in Padua».[23] Persino l'intelligente e indipendente Porzia, che la Lamb ritrae in quanto tale, diventa a un certo punto veicolo della sottomissione femminile alla superiorità maschile: l'autrice, pur riportando fedelmente il suo discorso a Bassanio quando lo accetta come marito, più avanti nella storia, affida all'interferenza narratoriale il chiarimento necessario: «[Portia] had said to

Questo padre comprensivo non abbandona il proprio atteggiamento [illegible] in occasione della seconda contravvenzione filiale: «At this Prospero smiled, and nodded his head, as much as to say, "This goes on exactly as I could wish; my girl will be queen of Naples."» (*T.*, p. 13), né si comporta diversamente, dopo aver udito che sua figlia ha accettato la proposta matrimoniale dell'innamorato («... I am your wife if you will marry me. Prospero prevented Ferdinand's thanks by appearing visible before them. "Fear nothing, my child," said he; "I have overheard, and approve of all you have said. And Ferdinand, if I have too severely used you, I will make rich amends, by giving you my daughter. All your vexations were but trials of your love, and you have nobly stood the test [...]"»). Si ricorderà che nell'originale la prima scena dell'atto III si conclude con Prospero che esprime la propria felicità e che il suo discorso con Ferdinand apre il IV atto; come già detto, le scene che si svolgono nelle altre parti dell'isola cadono e l'autrice qui, per unificare i due atti, attribuisce a Prospero la battuta, inesistente nel dramma, con cui esorta Miranda a non temere la sua disapprovazione.

[23] *Tales from Shakespeare*, cit., p. 180.

Un racconto per l'emancipazione femminile

Ma il conservatorismo di *Tales from Shakespear*, con le sue censure contenutistiche e linguistiche, non apparve tale a chi era più conservatore. Appena fu pubblicato, l'*Anti-Jacobin Review*, la rivista che si opponeva alle posizioni radicali sostenute da *The Monthly Magazine* o dal *Watchman* di Coleridge[28], scrisse che i racconti di Shakespeare, sebbene detti «as decently as possible» da Mr Lamb, non erano «very proper studies for female children». E, in effetti, la rivista aveva ben capito che nel *Preface* si ammiccava anche ad una qualche emancipazione delle ragazzine:

> We certainly object to the language of the preface, where girls are told, that there are parts in Shakespeare improper for them to read at one age, though they may be allowed to read them at another. This only serves as a stimulus to juvenile curiosity, which requires a bridle rather than a spur[29].

Come abbiamo visto, la differenza che gli autori tracciano tra fratelli e sorelle nella lettura di Shakespeare e il rinvio, ad un'età successiva, della lettura degli originali per le ragazze potevano, di fatto, tramutarsi in uno sprone a tagliare questa tappa quanto prima, ma a me sembra che il valore innovativo dei *Tales* sia più fondato e palese.

Gli autori – Charles, in verità, perché è all'ultima parte del *Preface* che passo a riferirmi – elencano esplicitamente gli elementi che costituiscono la ricchezza e il valore dei drammi Shakespeariani e, nel fare ciò, da una parte evidenziano la limitatezza del mondo e della vita rappresentata nei loro racconti e, dall'altra, si preoccupano di motivarla in termini estetici; le riduzioni operate sono motivate dalla brevità propria del racconto per bambini e da quella del libro che li raccoglie e, quando i/le giovani lettori/lettrici cresceranno,

acclarare con la teoria il valore letterario dell'opera e mirando a provarlo attraverso la reazione del pubblico, R. Hoggart si limitò a leggere passo dopo passo, nel silenzio crescente degli astanti, il romanzo lawrenciano con le sue "four letter words".

[28] Già nel 1798 l'*Anti-Jacobin Review* aveva attaccato Charles Lamb per la sua amicizia con Colerdige.

[29] *The Anti-Jacobin Review*, 26 (1807), p 298; questo stesso passo è anche citato dalla Wolfson (*op. cit.*, p. 22), che si sforza di difendere la Lamb in termini femministi provando la sua «indecisiveness about the construction of women's roles, both social and theatrical» (p. 23) e avvalorandola prevalentemente con dati biografici.

> [...] they will discover in such of them [the plays] as are here abridged (not to mention almost as many more, which are left untouched) many surprising events and turns of fortune, which for their infinite variety could not be contained in this little book, besides a world of sprightly and cheerful characters, both men and women, the humour of which it was feared would be lost if it were attempted to reduce the length of them[30].

L'ambizione principale dei *Tales*, dunque, è di introdurre il giovane lettore all'opera di Shakespeare, contribuendo, così, da un lato al lungo processo di mitizzazione del bardo nazionale e, dall'altro, alla formazione giovanile:

> What these Tales shall have been to the *young* readers, that and much more it is the writers' wish that the true Plays of Shakespeare may prove to them in older years – enrichers of the fancy, strengtheners of virtue, a withdrawing from all selfish and mercenary thoughts, a lesson of all sweet and honourable thoughts and actions, to teach courtesy, benignity, generosity, humanity: for of examples, teaching these virtues, his pages are full[31].

La devalorizzazione dei *Tales* nel confronto con gli originali è anche più accentuata nella parte di *Preface* scritta da Mary che definisce i racconti «Faint and imperfect images» dei «rich treasures» Shakespeariani, «small and valueless coins [...] pretending to no other merit than as faint and imperfect stamps of Shakespeare's matchless image». Direi, dunque, che, nel continuo misurare la propria opera con quella del bardo nazionale, i due autori si preoccupano di sottolineare il valore della letteratura, di opporsi alla letteratura per bambini pesantemente didattica allora in auge, di farli entrare nel mondo delle storie immaginarie. In opposizione a Mrs. Barbauld, da Charles ampiamente criticata, in una lettera a Coleridge, per aver fatto scomparire dalla circolazione «all the old classics of the nursery», i *Tales* ambiscono a rivalutare il potere dell'immaginazione, a mettere fine all'«insignificant and vapid knowledge» veicolato dai suoi libri, a reinstaurare «that beautiful interest in wild tales, which made the child a man»[32]. Perciò le storie dei Lamb quasi mai si concludono con la morale da trarre dalla lettura e, come dice Joseph E. Riehl, esse rappresentano un modo di aggirare la censura dell'epoca:

[30] *Tales*, cit., p. 3.
[31] *Ibid.*
[32] *The Letters of Charles and Mary Lamb*, cit., vol. II, p. 81.

> Mary realized that Shakespeare was forbidden to younger children in many households. [...] By providing them with an acceptable adaptation, she could open to them a world previously forbidden. [...] Thus the *Tales* are partly designed as a way around the censorship of the age. She does not fear [...] that if children read a book they will begin to think for themselves. She permits the child to ask questions, and [...] she does not recommend the *Tales* as occasions for sermons[33].

Se, come credo, questo studioso è nel giusto, *The Tempest* di Mary Lamb e gli altri suoi racconti (insieme ai sei di Charles) presuppongono lettrici attive: Mary, lettrice di Shakespeare, seleziona e adatta per il suo pubblico femminile il testo e, fin tanto che questo sarà nelle loro mani, si sostituirà all'inevitabile lavoro di ricamo o cucito che Mary aborrisce[34]. Che questa sostituzione abbia avuto luogo possiamo affermarlo con sicurezza perché già nel 1868 il rapporto di una commissione parlamentare affermava che nel sistema educativo la letteratura inglese occupava una posizione più prominente nell'istruzione per le ragazze che in quella per i ragazzi; alla fine dell'Ottocento, poi, le donne rappresentarono i due terzi degli studenti della nuova facoltà di lingue moderne di Cambridge e il 79% di coloro che sostennero l'esame di Inglese nei primi cinque anni in cui tale insegnamento venne attivato a Oxford[35]. Forse questi dati, insieme al ruolo di Hamlet recitato da Sarah Bernhardt nel 1899 indicano che l'operazione culturale compiuta da Mary Lamb coi suoi *Tales* ha contribuito all'emancipazione femminile nonostante raccontasse di figlie, mogli e donne subalterne ai loro uomini.

[33] *Charles Lamb's Children's Literature*, cit., p. 66-7; il Riehl ha anche aperto *A Website dedicated to the life and works of Charles Lamb, alias Elia, and of his sister, Mary Anne Lamb* /www.ucs.louisiana.edu/~jer6616/.

[34] Mary dovette iniziare da piccola a lavorare come sarta per aiutare il menage familiare, mentre i fratelli poterono continuare i loro studi. Per i dati biografici della Lamb, oltre alla raccolta delle lettere già citata, cfr.: K. Anthony, *The Lambs: A Story of Pre-victorian England*, New York: Knopf, 1945; S. Burton, *A Double Life: A Biography of Charles & Mary Lamb*, London: Viking Penguin Inc., 2003; M. Kirlew, *Famous Sisters of Great Men. Henriette Renan, Caroline Herschel, Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, Fanny Mendelssohn*, London: Thomas Nelson & Sons, 1905; M. Polowetzky, *Prominent Sisters: Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, and Sarah Disraeli*, Westport, Conn.; London: Praeger, 1996 e H. R. Ashton & C. K. Davies, *I Had a Sister: A Study of Mary Lamb, Dorothy Wordsworth, Caroline Herschel, Cassandra Austen*, London: Lovat Dickson, 1937. P. Ackroyd, poi, ha pubblicato proprio nel 2004 un romanzo che si ispira alle biografie dei Lamb in cui ricostruisce la vita londinese e l'ambiente intellettuale dell'epoca: *The Lambs of London*, London: Chatto & Windus, 2004.

[35] G. Taylor, *op. cit.*, p. 205 che attinge al volume di C. Baldick, *The Social Mission of English Criticism 1848-1932*, Oxford: Clarendon Press, 1983.

Appropriandosi della parola di Shakespeare e passandola alle sue lettrici, Mary le ha messe in contatto con la letteratura, con mondi e vicende immaginarie e ha, forse, stuzzicato la loro fantasia e le loro potenzialità; forse, come alcuni settori dei *Subaltern Studies* sottolineano oggi, l'emancipazione è necessariamente legata a prendere la parola, a occupare la posizione di soggetto (e non di oggetto), ad appropriarsi, se necessario, del linguaggio altrui per farlo proprio; forse, Mary, proprio perché prese la parola non era subalterna[36]; forse, proprio per prenderla, condivise il potere patriarcale ma, nel prenderla, inficiò quello stesso potere; forse, mentre resisteva contro il potere letterario maschile – occupandone uno spazio nonostante fosse donna e non avesse studiato come i suoi fratelli – vi collaborò. Che, poi, avrebbe potuto appropriarsi del linguaggio di Shakespeare come Caliban fa con quello di Prospero *to curse* suo malgrado il proprio oppressore è indubbio. Che, poi, in certi casi, occorra maledire i propri oppressori, è un'altra storia.

[36] I molti 'forse' che costellano questo mio ultimo paragrafo rimandano all'ampio dibattito innescato dal famoso saggio di G. C. Spivak, "Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice" (*Wedge*, Winter/Spring, 1985, 120-130). L'autrice sostiene che la combinazione di colonialismo e patriarcato rende estremamente difficile la possibilità di espressione del proprio punto di vista da parte del soggetto subalterno (la vedova indiana costretta ad immolarsi sulla pira del marito nel rito della *sati*). Una buona sintesi delle diverse questioni sollevate dal dibattito si trova in A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, London and New York: Routledge, 1998 (in particolare alle pp. 231-245); la conclusione di quest'autrice sulle opposte posizioni della Spivack e di Benita Parry ("Problems in Current Theories of Colonial Discourse", *Oxford Literary Review*, IX, 1-2, 27-58) mi appare convincente: «It is difficult (and in my view unnecessary) to choose *between* these two positions. Parry takes anti-colonial nationalism as emblematic of the native ability to question and counter colonial discourses. But 'natives' are divided by differences of gender, as Spivack so effectively points out, and by those of class, caste and other hierarchies. As we have discussed earlier, anti-colonial nationalism can only be taken as representative of the subaltern voice if we homogenise the category 'subaltern' and simplify enormously our notion of 'speaking'» (p. 235).